

PASSADOS POSSÍVEIS: NEGOCIAÇÕES RECENTES ENTRE ARTE E DOCUMENTO

POSSIBLE PASTS: RECENT NEGOTIATIONS BETWEEN ART AND DOCUMENT

Camila Monteiro Schenkel
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: As transformações recentes nos paradigmas de produção e circulação de imagens ampliaram os recursos para organizar e narrar a realidade, ao mesmo tempo em que diluíram fronteiras entre verdade e ficção. A presente pesquisa investiga a retomada de questões documentárias no campo da arte, considerando sua contribuição tanto para um esgarçamento das discussões da área quanto para a problematização dos processos de construção da memória. Com base em estudos de Olivier Lugon e Maria Lind, toma-se como fio condutor obras de André Penteado e do coletivo Trêma que revisam e reimaginam o passado e seus efeitos no presente, tensionando as relações entre arte e documento.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Memória. Ficção.

ABSTRACT: Recent transformations in the production and circulation of images have broadened the available resources for organizing and narrating reality and, at the same time, dissolved limits between truth and fiction. The present research investigates the reemergence of documentary issues in the art field, considering their contribution to expand the area discussions as well as to problematize the processes of memory construction. Based on the studies of Olivier Lugon and Maria Lind, it analyzes works of André Penteado and Trêma which revise and reimagine the past and its effects on the present, stretching the relations between art and document.

Keywords: Contemporary Art. Memory. Fiction.

As reações causadas no campo da arte pela descoberta da fotografia ainda na primeira metade do século XIX são bastante conhecidas. *Apocalíticas* ou *integradas*,¹ mas igualmente marcadas pela passionalidade, elas expressam o sentimento de que a arte, diante daquele impacto, precisaria se reorganizar: ou mudar completamente a maneira como havia sido produzida até então, ou elaborar uma ferrenha resistência à ameaça de rápida corrosão de valores assentados ao longo de séculos, como a originalidade do artista e a singularidade da obra. Entre anúncios de que a pintura havia acabado e decretos de que a fotografia deveria se restringir a um papel serviçal, fornecendo apenas anotações para artistas, ficava evidente que esse novo elemento alteraria completamente as regras do jogo. Mecânica, banal e à primeira vista irremediavelmente presa à realidade, a fotografia provocou e exigiu uma série de transformações no conceito de obra de arte. Assim como o estabelecimento de seu valor de evidência foi resultado de um esforço de décadas, sua instalação no campo das artes foi um processo que se desenvolveu em várias fases e exigiu diferentes esforços.

Jean-Marie Schaeffer define a fotografia como uma arte precária e não-canônica. Precária pela “ausência de congruência entre uma prática e a instituição desses paradigmas estéticos” (1996: 142), como constata ao observar a diversidade que marca as coleções e exposições fotográficas, principalmente as do passado. Não-canônica devido a suas relações conflituosas com o pensamento estético dominante, em grande parte causadas pelo novo problema que a fotografia apresentou ao julgamento da arte: “como distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, quando se está diante de uma imagem cuja especificidade consiste em ser apreendida do real?” (SCHAEFFER, 1996: 142-143).

Em uma época de paradigmas ainda românticos, que valorizavam o trabalho do autor, a técnica virtuosa e a subjetividade, a gravação direta da natureza tornou problemático o reconhecimento da invenção como meio artístico legítimo. Para o bem e para o mal, a imagem fotográfica apresentava-se ligada, ponto a ponto, a seu referente.

Cerca de um século depois, os possíveis impactos da fotografia no campo da arte ainda eram objeto de reflexão. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin destaca as possibilidades oferecidas pela fotografia em revelar detalhes não apreensíveis para o olho humano, por meio da ampliação e da câmera lenta, por exemplo, e, acima de tudo, a capacidade de colocar a cópia em situações impossíveis para o original, como estar em vários lugares ao mesmo tempo. Dessa forma, abalaria irremediavelmente o caráter de autenticidade da obra de arte, libertando-a de sua função ritualística ligada à tradição. Para o autor, a polêmica do século XIX em torno de um possível caráter artístico da

fotografia foi a expressão de uma transformação histórica ainda imperceptível no período:

Muito se escreveu, no passado [...], sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se *a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (BENJAMIN, 1994: 176)

Benjamin vislumbrou nas transformações proporcionadas pelo desenvolvimento das imagens técnicas a possibilidade de uma refundação da arte, que se basearia, a partir de então, na política e no engajamento das massas. A fotografia permaneceria, ainda hoje, nessa posição dialética de outro da arte? Quando penetrou no campo artístico, durante os anos 1960 e 1970, o uso da fotografia, por si só, já se colocava como um gesto crítico. Mas o que aconteceria nos anos seguintes, após o meio ser definitivamente absorvido pelo sistema das artes?

Indicadores como o número de fotografias que compõem as exposições e os acervos das principais instituições de arte internacionais, a variedade de publicações voltadas para o assunto e a quantidade de artistas que eventual ou programaticamente acabam se debruçando sobre o meio, assim como as altas marcas que obras fotográficas têm alcançado em leilões, atestam a importância que a fotografia e seus desdobramentos alcançaram no contexto da arte contemporânea.

A afirmação da imagem fotográfica no campo da arte ao longo das décadas de 1980 e 1990 caracterizou-se como um processo envolvendo diferentes esforços, que culminaria no papel central conferido à fotografia pelas práticas artísticas contemporâneas do final do século XX. Michel Poivert destaca o esforço institucional, realizado a partir do próprio campo artístico, implicado nesse processo. Poivert descreve aspectos de uma operação histórica e teórica que revisou o modernismo, procurando reler os princípios da arte autônoma e aplicá-los à fotografia contemporânea. O grande desafio encontrado para a inscrição da fotografia no campo da arte era fazer com que se aceitasse que uma imagem fotográfica pudesse ser tanto um documento quanto uma obra de arte. Para neutralizar seu valor de uso, ressaltou-se o caráter de representação da imagem fotográfica, acionando o conjunto de parâmetros utilizados pela crítica modernista para avaliar a pintura. Entre as operações de legitimação que permitiram a neutralização de tal ambiguidade, Poivert destaca dois eventos, a missão fotográfica da Datar,² na França (1984-1989), que validou a função documental da fotografia ao lembrar que a pintura, o desenho e a gravura já haviam cumprido esse papel anteriormente, sem que seu estatuto artístico fosse comprometido, e a celebração dos 150 anos da fotografia em diferentes países (1989).

Se por um lado a fotografia do final do século XX precisou se livrar, ou ao menos deixar em

segundo plano suas características de registro, nas últimas décadas observa-se uma especial valorização da fotografia e do vídeo como formas documentárias. Três razões interligadas poderiam explicar tal fenômeno: o contexto globalizado da arte contemporânea, dentro do qual artistas de fora da Europa e dos Estados Unidos assumem posições de destaque em grandes exposições internacionais, trazendo outras referências e posições políticas para o contexto das grandes mostras; o desenvolvimento da tecnologia digital, que permitiu realizar fotografias e vídeos de alta qualidade com custos cada vez mais baixos; e reconfigurações que tornaram os meios de comunicação mais participativos, diluindo fronteiras entre produtores e consumidores de informação e cultura (STALLABRAS, 2013).

Aposição de destaque assumida por práticas fotográficas ou audiovisuais que procuram registrar e refletir sobre aspectos da realidade contemporânea a partir dos anos 2000 traz novamente à tona a questão das qualidades e limitações das imagens técnicas como meio de reprodução da realidade. Ao mesmo tempo em que produzem relatos a partir de situações factuais, esses artistas problematizam as formas fragmentadas e mediadas de que dispomos para acessar a realidade, colocando em dúvida não apenas as narrativas oficiais, mas seus próprios relatos.

Por um lado, imagens documentárias são mais poderosas do que nunca. Por outro, confiamos cada vez menos em representações documentárias. Isso ocorre em um momento no qual o material visual documental participa das economias de afeto contemporâneas, embasando desde ajuda humanitária à manutenção da política do medo. (LIND e STEYERL: 2008, p. 11)

A insistência em produções de viés documental está ligada a um desejo de uma arte que se articule com questões pertinentes para a sociedade de maneira mais ampla. O documento parece oferecer, de uma vez só, uma alternativa ao discurso das grandes mídias e um questionamento da autonomia da arte, além de colocar em discussão o processo de construção da memória e da história. Em meio a esse cenário, a produção de muitos artistas atuantes nas primeiras décadas do século XXI propõe uma revisão crítica da tradição documental, abrindo-a para as esferas do ficcional, da metalinguagem, do cotidiano e do engajamento político.

Dentro desse contexto, gostaria de analisar dois trabalhos recentes que recorrem à fotografia para revisitar fatos da história brasileira, um deles recente, relacionado a um grave problema atual, e outro ocorrido antes alguns anos antes da invenção da fotografia. O primeiro deles, *A Tropa de Elite*, foi produzido em 2014 pelo coletivo Trêma³ e tem como ponto de partida o processo violento de reintegração de posse ao qual foi submetida uma ocupação de cerca de seis mil pessoas na zona sul de São José dos Campos. Em um domingo de janeiro

de 2012, às seis horas da manhã, um contingente de cerca de dois mil policiais militares e guardas municipais, com o apoio de 220 veículos, um carro blindado, dois helicópteros, cem cavalos e quarenta cães (JAKITAS, 2012) chegou à comunidade do Pinheirinho para cumprir uma liminar que determinava a reintegração de posse imediata do terreno. Uma semana antes, circulavam na mídia relatos sobre a organização de uma tropa comunitária para a defesa do território, que contava com moradores armados com armas improvisadas e trincheiras construídas com pneus, telhas, tambores de metal e restos de madeira. A proposta do coletivo foi investigar a situação atual da população despejada e procurar recontar sua história de forma diferente da que circulou nos jornais da época.

A partir do contato com um grupo de ex-moradores que ainda realizava reuniões quinzenais em um bairro vizinho enquanto aguardava a construção das casas prometidas como compensação do despejo, o coletivo chegou a um dos líderes do movimento, Juarez Silva dos Reis, e por meio dele até outras cinco pessoas que estavam dispostas a participar do projeto: Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Gina Maria de Souza Lima, Francinaldo Pereira da Silva e Wilson Louriano da Cruz. Cada um deles foi fotografado em duas imagens de corpo inteiro contra um fundo neutro, na primeira delas com suas roupas cotidianas e na segunda com as vestimentas produzidas para resistir à ação policial. Com exceção dos apetrechos de Wilson e Gina, que haviam sobrevivido à desocupação, os outros precisaram ser reconstruídos.



TRÊMA, A TROPA DE ELITE (DETALHE – FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA), 2014.

O resultado final do trabalho são seis dípticos que expressam, como ressalta Gabo Morales, dois pontos de vista contrários sobre o episódio, o do ocupador e o do invasor:

O ocupador, para uma parcela da sociedade, está ocupando, por direito dele, um território que está sendo mal-usado socialmente. O invasor, para outra parcela da sociedade, está indo de encontro a contratos e leis que falam que o dono daquela terra não é ele, alguém que está querendo se dar bem. Mostramos o cara nas duas situações, como uma pessoa normal, com a sacolinha do supermercado na mão, com o rosto neutro, e depois essa mesma pessoa com uma balaclava, um escudo, um facão na mão...⁴

A comparação entre essas duas faces de uma mesma pessoa é favorecida pelo protocolo adotado para a produção de todas as imagens, que registra o modelo de corpo inteiro contra um fundo claro, de maneira frontal, sob uma luz artificial que garante uma iluminação homogênea. A opção por uma estética aparentemente distanciada e neutra é visível também em outros trabalhos do grupo e tem como objetivo destacar as pessoas e assuntos retratados em detrimento de possíveis marcas deixadas pelo fotógrafo. Por mais que sejam posadas e cuidadosamente planejadas, no entanto, essas fotografias não deixam de cumprir a função de evidência de determinada situação histórica, social e política.

A segunda obra que eu gostaria de abordar chama-se *Missão Francesa* e faz parte da série *Rastros, traços e vestígios*, na qual o fotógrafo paulista André Penteado se volta para a investigação imagética de acontecimentos da história do Brasil transcorridos antes da invenção da fotografia. A proposta de Penteado caracteriza-se por explorar não apenas a memória pré-fotográfica do país, mas também suas conexões com o presente. O livro *Cabanagem*, primeiro trabalho da série, foi finalizado em 2014. A seguir, entre 2015 e 2017, Penteado dedicou-se a revisar um dos acontecimentos fundadores do campo artístico brasileiro, a missão de artistas franceses que aportou no país em 1816 com o objetivo de instalar no Rio de Janeiro uma escola de belas artes nos moldes franceses. Cercada de dificuldades, controvérsias e pontos nebulosos, a iniciativa acabou definindo, no entanto, os rumos de nossa história da arte ao menos até o início do século XX. Revisitando obras, textos de época e produzindo fotografias, o projeto de Penteado tenta colocar esses acontecimentos em perspectiva: o que herdamos dessa missão calcada na importação de um modelo estrangeiro? Qual o papel e atual estado das instituições que resultaram desse processo?

A publicação começa com a fotografia de um homem de costas, de frente para o mar, contemplando a paisagem do Rio de Janeiro em um dia de névoa. A seguir, apresenta uma sequência de registros atuais de locais ligados à missão artística, como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu D. João VI, a Escola de Belas Artes, o Solar Grandjean de Montigny e a Cascatinha Taunay na floresta da Tijuca; fotografias reproduzindo de forma completa ou

em detalhes obras de artistas da missão ou ligados à Academia Imperial de Belas Artes, que expressam a orientação tanto neoclássica quanto romântica do projeto e sua preocupação com a construção de um imaginário nacional; e retratos de descendentes de Nicolas-Antoine Taunay, de funcionários do MNBA e de alunos da EBA e da FAU/UFRJ. A publicação inclui, ainda, um fac-símile de um manuscrito de Joachim Le Breton, diretor da missão, no qual ele descreve o projeto em correspondência para o Conde da Barca.

O livro de capa dura que lembra antigas encadernações manuais contrasta com a estética das imagens, alinhada com a gramática aparentemente neutra da fotografia documental contemporânea. Produzido com tripé e *flash*, o trabalho apresenta imagens frontais, de aparência estática, riqueza de detalhes e luz uniforme – um estilo quase forense, para lembrar a expressão utilizada por Walter Benjamin ao descrever o trabalho de Eugène Atget (BENJAMIN, 1994).



ANDRÉ PENTEADO, SALA DE PESQUISA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (SÉRIE MISSÃO FRANCESA), 2017.

Acima de tudo, o trabalho de Penteado aponta, por meio de uma narrativa fragmentária, calcada em alusões e reminiscências, a distância entre o idealizado e o realizado, assim como a fragilidade das instituições e da memória de nosso país. Nesse sentido, é emblemática a imagem do antigo portal do prédio da Academia, transplantado para o Jardim Botânico após a demolição da sede original, carcomido pelo tempo e invadido pela vegetação. Para Moacir dos Anjos, *Missão Francesa* reabre, sutilmente, “a discussão tantas vezes interrompida sobre as relações entre poder, arte, raça e classe no Brasil” (ANJOS, 2017).

Tanto *A Tropa de Elite* quanto *Missão Francesa* se caracterizam, portanto, pela revisão de narrativas oficiais sobre o passado, seja ele recente ou remoto, a partir da produção e da articulação de novas imagens que não deixam de funcionar como evidência dos fatos ocorridos. Para valer-se do estatuto de documento, ambos os trabalhos assumem uma posição de recuo diante daquilo que é fotografado, procurando recriar a aparente transparência inicialmente atribuída à imagem fotográfica – jogam, portanto, com aquele que havia sido o grande obstáculo para conferir ao meio o estatuto de arte. Para Olivier Lugon, essa posição de recuo diante do assunto fotografado é capaz, ainda hoje, de promover um “novo equilíbrio entre o artista e o mundo, uma renegociação forçada do estatuto do autor” (LUGON, 2006:391). Paradoxalmente, foi justamente com obras que pretendiam apagar as marcas subjetivas do fotógrafo, de Walker Evans a Bernd e Hilla Becher, que a fotografia conseguiu conquistar espaço no campo da arte.

Aprópria categoria fotografia documental, que por um lado assumidamente se afastaria da arte ao renunciar ao aspecto de ficção e de construção (e, portanto, de autoria, se pensarmos no sentido tradicional do termo), por outro, tem sua definição intrinsecamente ligada ao campo artístico. Antes de se tornar um gênero fotográfico e cinematográfico, o adjetivo documental servia para descrever imagens ou textos que forneciam informações. Durante o século XIX, no entanto, quando a própria concepção da fotografia já estava inevitavelmente atrelada à ideia de prova, de evidência objetiva, classificá-la como “documental”, de maneira especial, era pouco frequente (LUGON, 2009). Fotógrafos que produziam imagens para a medicina, por exemplo, não precisaram insistir sobre a natureza objetiva e funcional de sua prática.

Em suas diferentes incidências ao longo da história, a fotografia documental se apresentou como uma forma que critica o isolamento da arte, mas que precisa dela como ponto de referência. Dessa forma, foi justamente no momento quando o pictorialismo, uma prática fotográfica deliberadamente artística, conquistou visibilidade, que o documental se apresentou como uma categoria possível para as imagens produzidas por determinados fotógrafos, deixando de ser uma simples característica intrínseca do meio.

Hubert Damish, em um texto de 1990, fala da fotografia como algo marcado por um discurso sempre de certa forma exterior ao da arte, que opera em espaços discursivos que não são estritamente artísticos, como o da reportagem, da viagem, do arquivo e da ciência. Mesmo que tenha passado por processos de consagração, a fotografia continua a nos atingir em modulações além do discurso da arte:

Acreditamos dispor da fotografia como obras de arte conservadas no museu, quando ela continua evidentemente a dispor de nós, como revela a imagem que nos assalta de repente, nos punge na hora da leitura dos jornais ou quando irrompe do nosso arquivo particular (DAMISH, 2010: 12).

Trabalhos como o da Trêma e de Penteado talvez indiquem que, mesmo diante de sua consagração pelo circuito artístico, a fotografia documentária ainda consegue manter sua característica de imagem que aponta para fora de si, negociando sua circulação entre esferas como o fotojornalismo, a memória social e a arte.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir. *Missão Francesa*, 2015. Disponível em: <http://www.zippergaleria.com.br/pt/exposicao/missao-francesa/>. Acesso em 25/02/2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

DAMISH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 7-13.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: OLIVA, Fernando (Ed.). *Caderno Sesc_Videobrasil 6: Turista/Motorista*. São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2011, p. 119-127.

JAKITAS, Renato. PM termina remoção de pessoas de área em São José dos Campos. G1, Rio de Janeiro, 22/01/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/01/pm-termina-remocao-de-familias-de-area-invadida-em-sao-jose-dos-campos.html>. Acesso em: 01/05/2016.

LIND, Maria; STEYERL, Hito. *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary*

art. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

LUGON, Olivier. L'Anonymat d'Auteur. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le Statut d'Auteur dans l'Image Documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 6-14.

_____. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg, 2009, p. 358-421.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.

TRÊMA. Cinco perguntas para o coletivo Trêma. *Site da Revista ZUM*, São Paulo, 20/05/2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/tres-perguntas-ao-trema/>. Acesso em: 01/03/2018.